
L'art, l'architecture et l'espace public à la Villeneuve de Grenoble : l'utopie collective à l'œuvre ou l'échec d'une création partagée ?

Art, architecture and public space at Villeneuve at Grenoble, a collective utopia at work or the failure of a shared creation?

Sibylle Le Vot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15138>

DOI : 10.4000/insitu.15138

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Sibylle Le Vot, « L'art, l'architecture et l'espace public à la Villeneuve de Grenoble : l'utopie collective à l'œuvre ou l'échec d'une création partagée ? », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 20 novembre 2017, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15138> ; DOI : 10.4000/insitu.15138

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'art, l'architecture et l'espace public à la Villeneuve de Grenoble : l'utopie collective à l'œuvre ou l'échec d'une création partagée ?

Art, architecture and public space at Villeneuve at Grenoble, a collective utopia at work or the failure of a shared creation?

Sibylle Le Vot

Communication présentée lors de la journée d'étude « Imaginer et expérimenter le dialogue des arts » organisée à l'Institut national d'histoire de l'art le 27 novembre 2013 par l'université Paris-1-Panthéon-Sorbonne et l'université Lille-3.

« Les artistes, comme les architectes doivent savoir aliéner une part de leur liberté pour tenter de réaliser l'intégration souhaitable des arts dans l'architecture »¹.
André Bloc

Introduction

- ¹ La fin des années 1960 est pour la ville de Grenoble une période faste durant laquelle les initiatives de la municipalité en faveur de la commande publique contribuent à introduire le travail des artistes dans la cité. La politique conduite s'inscrit ainsi dans le prolongement d'un mouvement international entamé par les avant-gardes artistiques durant l'entre-deux-guerres ayant pour objet de réviser la manière de penser l'architecture dans son rapport aux autres disciplines. Si les actions engagées à Grenoble visent en priorité à démocratiser l'art sous toutes ses formes, elles consistent aussi à replacer au cœur des discussions ce qui avait été par le passé qualifié tour à tour

d'« unité », d'« alliance », de « mariage », de « correspondance », de « fusion », de « liaison », de « synthèse » ou d'« intégration » des arts. Le lieu propice à l'émergence de ce dialogue n'est plus uniquement l'entité architecturale en tant que telle mais l'environnement urbain dans son ensemble. Pour les acteurs de la commande publique grenobloise, il s'agit alors d'encourager l'interaction entre artistes et architectes en prenant en compte les transformations du cadre de vie de l'ancienne capitale dauphinoise. Pour mettre en œuvre cette approche, quel meilleur moyen que d'élaborer une démarche collective lors de la conception du nouvel ensemble urbain de la Villeneuve de Grenoble ?

L'art au quotidien ou l'expérience fondatrice de Grenoble

- 2 Le désir d'inscrire durablement l'art au sein de la cité alpine fait suite à un tournant politique local : au lendemain des élections communales de mars 1965, une municipalité de gauche est élue et assure, dans la veine d'André Malraux, vouloir « porter la culture à domicile² ». L'intention est de répondre par l'action municipale aux enjeux posés par la démocratisation de la culture afin de combler le fossé constaté entre les attentes de la population et les institutions culturelles traditionnelles. Désacraliser l'œuvre d'art figure ainsi au nombre des solutions prônées par le nouveau maire, Hubert Dubedout³, et son conseiller municipal aux Affaires culturelles, Bernard Gilman⁴. Cette ambition se double d'un dessein social : faciliter la rencontre entre l'art et les citoyens. La politique menée par les deux hommes s'oriente pour cela vers l'intégration des arts dans l'espace public et se traduit concrètement par une volonté de transformer la ville, cette dernière étant appréhendée comme une « matière à modeler⁵ ». Faire entrer la création dans le quotidien des Grenoblois doit par ailleurs aider à repositionner le rôle de l'artiste dans la société. Le principal credo professé par les représentants municipaux consiste à dire que « dans l'aménagement d'une cité, les artistes ont leur place et l'on se doit de les faire intervenir, chaque fois que cela est possible en chaque endroit possible »⁶. Cela ne va pour autant pas de soi et exige de réformer les procédures de la commande publique (**fig. 1**).

Figure 1



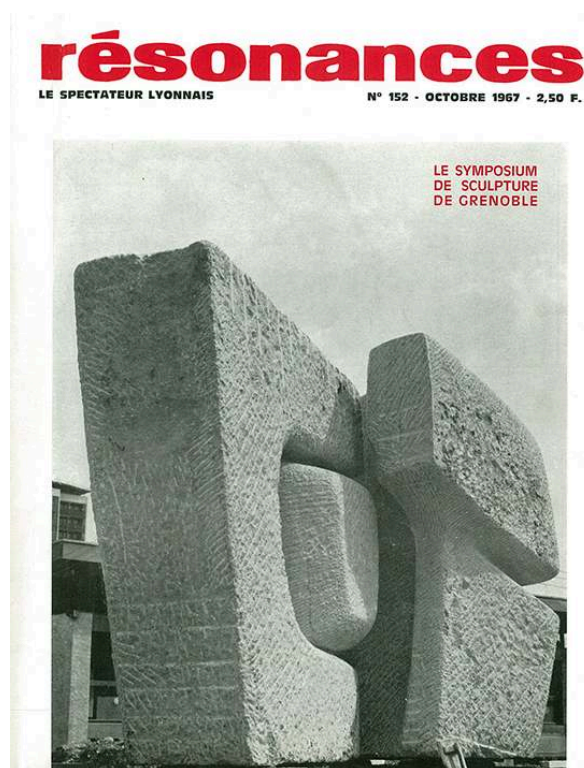
L'art dans la cité, brochure d'information éditée par la Ville de Grenoble recensant les œuvres issues de la commande publique et du Symposium de sculpture, n. d.

Phot. Sibylle Le Vot, 2016. © Archives Sibylle Le Vot.

- 3 La procédure du 1 % artistique instaurée en 1951 est dès lors considérée comme le socle sur lequel les nouveaux élus fondent le premier cadre institutionnel de l'action culturelle grenobloise. En effet, cette mesure emblématique connaît un développement inédit à Grenoble avec le prolongement, après 1967, de cette disposition à tous les équipements publics, alors qu'elle fut partout ailleurs cantonnée aux constructions scolaires et universitaires jusqu'en 1971. Cet élargissement précoce du champ d'application du 1 % est une réponse concrète à un éditorial paru dix ans plus tôt dans la revue *Aujourd'hui, art et architecture*, dans lequel André Bloc affirmait : « si l'on veut défendre les artistes de notre époque, le système du 1 % doit être étendu, généralisé »⁷. Cette mesure joue un rôle incitatif déterminant. À l'échelle nationale, elle participe à l'éveil d'un élan décentralisateur de l'action culturelle jusque-là concentrée dans la région parisienne grâce au développement de celle-ci sur tout le territoire français. À l'échelle de l'agglomération grenobloise, cette prescription stimule la sollicitation des artistes, puisque près de 370 œuvres réparties sur 18 communes sont réalisées à partir de 1965⁸. La sélection des artistes sollicités visant à rompre le monopole de certains créateurs dans l'obtention du 1 %, les œuvres d'artistes de renom français ou étrangers côtoient celles d'artistes locaux moins chevronnés⁹.
- 4 Mais l'événement qui consacre l'expérience grenobloise – au point de lui conférer un statut pionnier – reste l'organisation du premier Symposium français de sculpture entre le 1^{er} juillet et le 31 août 1967. En désignant Grenoble comme ville d'accueil de la manifestation, la Fédération internationale des Symposia fait un choix opportuniste axé sur un contexte urbain et politique propice à l'apport d'une manne financière. D'une part, Grenoble est engagé dans un ample chantier de transformation urbaine et de modernisation de ses équipements en vue des Jeux olympiques d'hiver de 1968.

D'autre part, la principale orientation municipale en matière d'action culturelle se structure autour de la commande publique et de la généralisation du 1 % artistique pour soutenir l'association des artistes à la construction de la cité¹⁰ (fig. 2).

Figure 2



« Le Symposium de sculpture de Grenoble », *Résonances. Le Spectateur lyonnais*, n° 152, octobre 1967.

Phot. Ville de Grenoble, 2017. © Archives municipales de Grenoble.

Le premier Symposium français de sculpture (1967) ou l'art à l'épreuve de la ville

- 5 La présentation du Symposium établie par le secrétaire général du comité d'organisation, l'écrivain et critique d'art Denys Chevalier, résume tout l'intérêt d'une manifestation inscrite dans un environnement urbain :

Dès le départ en effet, le choix de la ville de Grenoble comme lieu d'accueil impliquait le respect de certains impératifs d'ordre architectural, urbanistique, voire naturel. Toutefois ces restrictions, que le contexte imposé par la cité apportait à la totale liberté de création des artistes, ne devaient pas se révéler uniquement contraignantes. Elles figuraient également, ces restrictions, un approfondissement, un enrichissement et un renouvellement de l'idée de Symposium. Ainsi, dans la capitale du Dauphiné, industrielle, commerciale, universitaire et sportive (qui, au surplus, se préparait à accueillir les Jeux olympiques d'hiver) le symposium classique, tel que je l'avais connu à l'étranger, allait voir pousser ses prolongements sur les plans de l'aménagement d'espaces verts, architectural, socio-urbain, etc... Il cessait d'être une manifestation de gratuité esthétique pour devenir une sorte de démonstration fonctionnelle¹¹.

- 6 Les contraintes architecturales et urbaines imposées par le cadre bâti devaient donc contribuer à questionner et repenser l'essence même de l'événement. Non dépourvu d'une réflexion philanthropique et humaniste, ce rassemblement réparti en priorité sur deux sites distincts – le parc Paul-Mistral en cours de réaménagement et le quartier du Village olympique alors en construction¹² – soutient la réunion d'une quinzaine de sculpteurs internationaux invités à créer en un temps et en un lieu donnés une œuvre devenue par la suite propriété de la Ville. Pensée comme un moyen de galvaniser la communauté artistique et de générer une émulation collective, la manifestation a également vocation à sensibiliser et à rendre tangible l'acte de création¹³. La sphère publique devenait simultanément le lieu où l'éducation artistique du plus grand nombre était possible et le lieu privilégié de l'intervention des artistes *in situ* puisque « Le sculpteur se faisait modeste tailleur de pierre, l'œuvre sortait de ses nécropoles que sont les musées pour marquer d'un trait de spiritualité, le décor quotidien de notre vie. »¹⁴ (**fig. 3, fig. 4**).

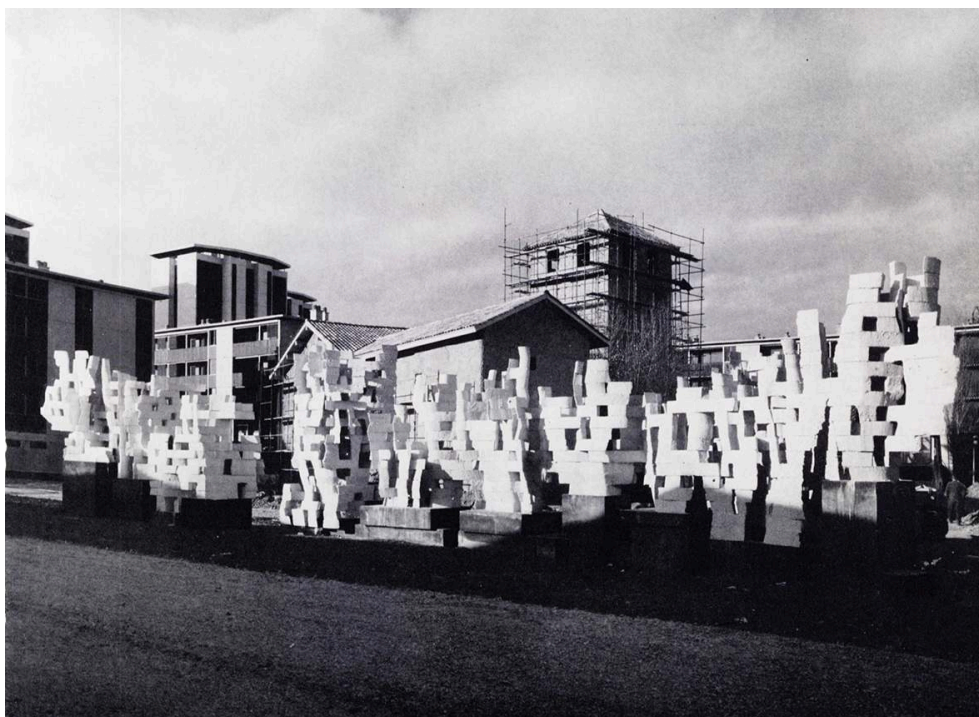
Figure 3



Magda Franck taillant la pierre dans le parc Paul-Mistral, 1967.

Phot. Studio Givet, 2017. © Archives municipales de Grenoble.

Figure 4



Erwin Patkai, *Mur-Fontaine*, 1967, sculpture en béton blanc, 25 m x 3,50 m et 7,50 m x 5,50 m, quartier du Village olympique, Grenoble. Cliché extrait de *Le premier Symposium français de sculpture : Grenoble, été 1967*. Cat. exp., Grenoble : Symposium français de sculpture, 1967, n. p.

© Archives municipales de Grenoble, 2017.

- 7 Cependant, ce qui retient l'attention, aujourd'hui comme à l'époque, n'est pas tant l'invention d'un grand « atelier de plein-air » que le germe d'un dialogue entre créateurs. Celui-ci se manifeste d'une manière très pragmatique – et paritaire pourrait-on dire – lors de la constitution du comité directeur de la manifestation. Le sculpteur Morice Lipsi se voit confier la présidence, tandis que la vice-présidence revient à l'architecte Georges Candilis¹⁵. Dès 1966 s'élabore néanmoins un échange concret entre artistes et architectes lors des premières rencontres initiées par les différents intervenants en amont du Symposium. Les contacts se poursuivent à l'occasion de réunions préparatoires régulières afin d'établir le cadre et les conditions d'intervention des sculpteurs dans le champ architectural et urbain. Au cours de ces discussions à plusieurs voix sont déterminés le lieu d'implantation des œuvres « en tenant compte de l'expression plastique, de l'importance, du caractère ou du matériau des œuvres à venir » et « le juste équilibre entre une fusion et une rivalité trop nette avec le volume bâti »¹⁶. La nature exceptionnelle du Symposium ne devait toutefois pas limiter les interventions à l'événement mais stimuler au-delà une collaboration dans la pratique ordinaire et quotidienne de l'art et de l'architecture.
- 8 À l'issue du Symposium de 1967, quinze sculptures viennent enrichir le patrimoine de la ville, tandis que les discussions autour de la manifestation ont conforté l'autorité municipale dans ses choix. Les élus grenoblois jugent ainsi que la collaboration entre artistes et architectes amorcée durant l'événement ne peut rester sans suite et doit être reconduite en associant les artistes à la conception d'un ensemble urbain en cours d'élaboration. Ce prolongement prend pour théâtre d'opération le vaste ensemble urbain de la Villeneuve de Grenoble.

Le quartier de l'Arlequin et l'amorce d'une collaboration artistique

- 9 Située au sud de la ville dans la portion grenobloise de la zone à urbaniser en priorité (ZUP) de Grenoble-Échirolles, la Villeneuve désignait initialement la réunion de trois entités – le Village olympique, l'Arlequin et les Baladins – autour du second centre urbain de la cité alpine. La conception des deux derniers quartiers étudiés sous la supervision de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA)¹⁷ à partir de 1966 est le prétexte à un rare essai de collaboration entre artistes et architectes. Commanditée par l'équipe municipale, cette expérience de création partagée élargie à l'aménagement de l'espace public débute en 1969. Elle consiste à inclure l'intervention de plasticiens en amont des études portant sur le traitement volumétrique de la galerie piétonne qui parcourt le quartier de l'Arlequin. Deux tentatives distinctes pour donner corps à cette coopération se sont alors succédées.
- 10 Les artistes Carlos Cruz-Diez¹⁸ et Jean Dewasne¹⁹, habitués à œuvrer dans l'espace urbain au moyen d'interventions abstraites remarquées, sont approchés en 1969 pour participer à un travail commun avec les concepteurs en charge de l'aménagement de la galerie de l'Arlequin²⁰. La mission des deux plasticiens ne semble toutefois pas être encore définie avec précision. L'idée est de mettre « face à face artistes et architectes sans précautions, sans savoir comment ils pourraient s'entendre »²¹. Les échanges hésitants entre les intervenants demeurent en conséquence superficiels et ne permettent pas d'octroyer un rôle substantiel à l'art dans la définition de l'espace public. Le désir d'œuvrer en faveur d'une décoration d'ensemble et non d'une décoration composée d'œuvres disparates est donc remis en cause par l'abandon final des plasticiens qui laissent le soin aux architectes d'assurer l'« habillage » de la galerie²². Après l'échec de cette première tentative, trois raisons sont identifiées pour expliquer cette déconvenue. Tout d'abord, « les plasticiens se situaient mal dans [la] volumétrie » compliquée de la galerie piétonne ; ensuite, le rôle et le « poids relatif » des architectes et des plasticiens n'avaient jamais été clarifiés ; enfin, il apparaissait que « l'intégration des arts plastiques dans le traitement d'un bâtiment est sans doute beaucoup plus facile que dans le traitement d'un quartier »²³ (**fig. 5**).

Figure 5



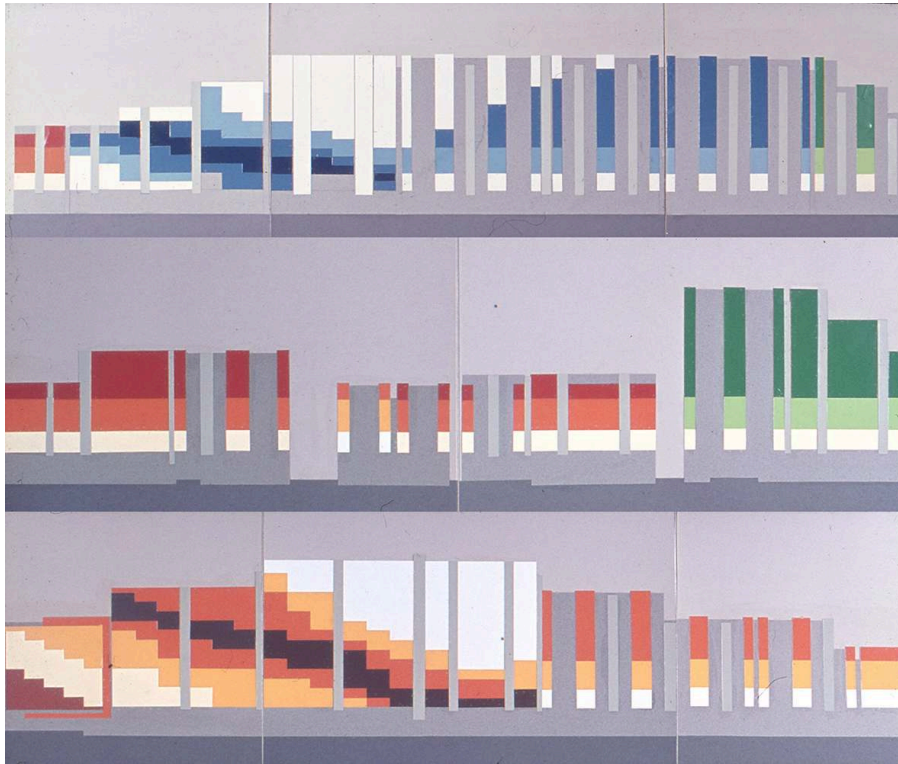
AUA, *La mise en couleur de la rue piétonne du quartier de l'Arlequin* côtoie les créations spontanées des habitants, circa 1974, quartier de l'Arlequin, Grenoble.

Phot. Michel Desjardins, 2016. © Archives Jean Tribel.

- 11 La désillusion subie n'empêche pas une autre tentative qui concerne cette fois-ci la mise en couleur globale du quartier de l'Arlequin. En 1971, quatre esquisses de projets sont commanditées en ordre dispersé : l'une à une artiste locale, Mme Martin-Moreau, l'autre à François Morellet et les deux dernières à deux groupes d'architectes dont seul l'AUA est identifié nommément, le premier groupe rassemblant les architectes de l'OPHLM²⁴. Faire collaborer de manière effective artistes et architectes est passé au second plan. Cette quadruple sollicitation donne d'ailleurs lieu à une mise en concurrence des disciplines, les architectes en chef et les architectes d'opération désapprouvant unanimement les deux partis polychromiques suggérés par les plasticiens²⁵. Avantagée par son implication dans le processus conceptuel de la Villeneuve de Grenoble, l'AUA soumet une proposition qui, en toute logique, l'emporte eu égard à la définition d'un cadre architectural de plus en plus figé. Les arguments portés au crédit du projet supervisé par Henri Ciriani, Michel Corajoud et Borja Huidobro²⁶ reposent moins sur des considérations esthétiques que sur des observations techniques et méthodologiques axées sur une « meilleure prise en compte des contraintes réelles du bâtiment, [la] présence plus permanente de l'architecte au sein de l'équipe de conception et surtout [la] prise en compte de l'architecture au lieu de sa négation »²⁷.
- 12 La réalisation finale recouvre les façades extérieures des logements au niveau de la « crique » centrale de l'Arlequin. En développant une animation urbaine par la couleur, elle s'attache à créer une identité, une « image de ville²⁸ ». Le recours à une palette vive allant du jaune poussin au bleu roi souligne l'expression « pop » du traitement des murs. Mais le désir de signaler la singularité du support architectural, d'orienter le regard pour faciliter la compréhension des principes structurants ou d'induire une perception dynamique de l'espace ne peut dissimuler une réalité : la couleur est ici

subordonnée à l'architecture. Comme le rappelle le paysagiste Michel Corajoud, ce qui est apposé aux murs relève d'une « polychromie corrective²⁹ ». L'intervention constitue donc pour l'essentiel un embellissement ornemental imaginé pour briser le caractère statique des bâtiments et l'austérité des façades. En conséquence, elle ne peut pas être interprétée autrement que comme un échec (**fig. 6, fig. 7**).

Figure 6



AUA, *Essai de polychromie pour les façades du quartier de l'Arlequin* (montage), circa 1972.

Phot. anonymes, 2016. © Archives Jean Tribel.

Figure 7



AUA, *Vue d'ensemble du quartier de l'Arlequin et de sa polychromie (détruite), circa 1972*, quartier de l'Arlequin, Grenoble.

Phot. anonyme, 2016. © Archives Jean Tribel.

Les artistes au secours des architectes : l'échec d'une création partagée

- 13 Face à ce nouveau revers, une intervention effectuée au titre du 1 % artistique afférent au collège d'enseignement secondaire (CES)-maison de quartier érigé le long de la galerie de l'Arlequin finit d'illustrer l'échec des tentatives de collaboration entre artistes et architectes. Confiée au peintre et sculpteur Guy de Rougemont après l'achèvement de l'Arlequin en 1973, l'œuvre est réalisée *in situ* dans une architecture déjà construite et investie depuis deux ans³⁰. L'entreprise souffre toutefois de la désapprobation des membres de l'AUA³¹ qui, s'ils ne s'opposent pas à son exécution, jugent que la tonalité de l'œuvre ne se marie pas avec la palette de couleurs mise au point pour la polychromie générale du quartier³². Lors d'un entretien, Rougemont se souvient quant à lui que

au moment de la construction, et au niveau même du projet, les architectes et les urbanistes étaient tout à fait hostiles à l'intervention d'un plasticien. [...] Mais il s'est avéré à l'usage que les habitants n'en pouvaient plus de ces rues en béton brut, de ces façades sur lesquelles ils n'avaient pas les moyens techniques d'intervenir. Les architectes m'ont donc appelé pour que je "prenne en main" la qualité de ces lieux en intervenant en tant que "spécialiste". J'ai alors réalisé mon tronçon de rue suivant des maquettes et plans précis ; et j'ai constamment été confronté à l'inquiétude, aux réactions et aux questions de la population, car mon intervention venait après coup³³.

- 14 Le double dispositif imaginé par l'artiste se déploie dans l'espace public pour égayer un lieu névralgique, mais relativement étrié et sombre. Pour éviter « un traitement en galerie de métro³⁴ », il se compose d'une animation polychromique qui, dans un

dégradé orangé et bleu, habille de formes géométriques abstraites les murs des équipements intégrés qui jalonnent la galerie piétonne. L'œuvre se poursuit au centre d'une placette avec l'insertion d'une série de vingt-sept poteaux laqués d'un panaché de blanc, de rouge, de jaune, de bleu, de vert ou de noir. Cette « forêt de totems », comme ils furent rapidement désignés par les Grenoblois, se prolonge jusque dans le hall du collège : les piles assurant la stabilité de l'édifice sont à leur tour recouvertes de couleurs vives. La polychromie extérieure et les totems ayant disparu, seule demeure aujourd'hui cette partie du dispositif (fig. 8).

Figure 8



Guy de Rougemont, *Sans titre* (détruite), 1975, peinture glycérophtalique et tubes en PVC laqués, dimension variable, galerie de l'Arlequin, Grenoble.

Phot. Michel Desjardins-Agence Top, 2016. © Archives Jean Tribel.

- 15 Les individualités des uns et des autres paraissent ici avoir entravé la recherche d'une « entente » artistique souhaitée par la Ville, commanditaire. Le dialogue s'est transformé peu ou prou en confrontation³⁵. En ce sens, l'opposition initiale des architectes a pu être perçue comme un repli corporatiste. En dépit de ce péché originel, la validité des arguments des architectes ne peut être contestée. Ils désiraient garder la mainmise sur le projet plastique afin de conserver la cohérence conceptuelle d'ensemble du quartier de l'Arlequin, ce qui a été remis en cause par l'intervention fragmentaire de Rougemont sur une fraction somme toute réduite de la rue. Mais si cette œuvre ne relève finalement pas d'une création partagée, elle témoigne néanmoins de la part de l'artiste d'une volonté apparente d'associer peinture, sculpture et architecture avec comme objectif l'idée de rompre avec la rigidité des frontières disciplinaires. Pour autant, le caractère ponctuel de cette intervention contribue à illustrer l'idée selon laquelle « quand l'architecture est belle en soi l'architecte ne veut rien avoir à faire avec le "bricolage artistique" qui va contaminer sa belle œuvre. Quand

l'architecture est déficiente, on recourt à l'artiste pour pallier de toute urgence l'erreur architecturale. »³⁶.

- 16 Associer les artistes à la construction de la cité n'est donc pas chose aisée, créer collectivement l'est encore moins. En 1974, l'AUA aurait pourtant pu mener une véritable collaboration avec la coopérative des Malassis à l'occasion de la création d'une œuvre pour le centre de vie et de commerce de la Villeneuve de Grenoble, la Grand'Place. Ce ne fut pas le cas, en dépit de la communauté d'esprit qui liait les deux collectifs de peintres et d'architectes autour d'une pratique artistique coopérative située à la marge mais aussi d'un engagement et d'un militantisme politique analogue³⁷. En l'espèce, l'absence d'un couple artiste-architecte est significative d'un renversement : elle marque le retour à des pratiques de conception où les architectes sont relégués au second plan, au profit du commanditaire du projet et de l'aménageur. En effet, une fois arrêtée l'idée de recourir à des fresques figuratives débute « un long travail de création conjointe entre les élus, les aménageurs et l'équipe de peintres retenus »³⁸, sans véritable assistance des architectes.
- 17 L'œuvre finale intitulée *Onze variations sur le Radeau de la Méduse ou la dérive de la société* n'a en conséquence pas été pensée autrement que comme une adjonction rendue nécessaire « à la création d'un environnement agréable³⁹ ». Une forme de contresens se fait même jour : la fibre contestataire des Malassis dirigée contre le pouvoir, la société et le monde de l'art traditionnel entre en discordance avec le désir de remplacer les bardages métalliques ordinaires des centres commerciaux par une intervention monumentale inscrite dans la lignée « des fresques et mosaïques des grandes époques⁴⁰ ». Les onze panneaux peints, de dimensions variables, sont orientés vers le centre ancien de Grenoble, et disposés sur les élévations nord et est de l'édifice afin de camoufler sur environ 2 000 m² les murs laissés nus. Les Malassis répondent à cette commande sociale par une expérience esthétique qui fait usage de la métaphore du naufrage pour dénoncer la crise de la société capitaliste. Ils pointent dans chacun des panneaux un problème d'actualité : la représentation d'un amas de conserves ou d'une mer de bouteilles dénonce le consumérisme et l'accumulation des déchets ; l'ensablement devient l'allégorie d'une culture en déshérence obéissant aux diktats de la société et du pouvoir ; un lit conjugal en perdition évoque sans détour la dissolution des valeurs et des normes familiales traditionnelles ; la déshumanisation et l'aliénation de l'homme par la machine et le travail sont quant à elles suggérées par des radeaux machinistes et des hommes à tête de montre soumis à des vagues déferlantes. L'unique vision rédemptrice est finalement incarnée par une petite fille soufflant des bulles de savon qui s'évaporent, emportant la crise avec elles⁴¹. Cette « décoration » à l'esprit virulent et l'ironie corrosive se double d'un autre paradoxe, alors que les sujets abordés s'opposent complètement avec l'édifice sur lesquels ils sont exposés. Ce décalage instaure dès lors un dialogue « quotidien » entre la dimension critique insolite de l'œuvre et l'architecture « banale » qui la supporte. L'œuvre ne s'intègre pas ici par la forme mais bel et bien par le fond (**fig. 9, fig. 10**).

Figure 9



Coopérative des Malassis, *Onze variations sur le Radeau de la Méduse ou la dérive de la société : Le billet qui coule, Les boîtes de conserve, La crise dans la tête et La petite fille aux bulles de savon* (détruite), 1975, peinture polyuréthane sur plaque en fibro-ciment Eternit, dimension variable, Centre commercial Grand'Place, Grenoble.

Phot. Michel Desjardins, 2016. © Archives Jean Tribel.

Figure 10



Coopérative des Malassis, *Onze variations sur le Radeau de la Méduse ou la dérive de la société : Le lit conjugal* (détruite), 1975, peinture polyuréthane sur plaque en fibro-ciment Eternit, dimension variable, Centre commercial Grand'Place, Grenoble.

Phot. Michel Desjardins, 2016. © Archives Jean Tribel.

Le quartier des Baladins et la reprise d'un dialogue artistique

- 18 La seconde expérience de collaboration entre artistes et architectes intervenue à la Villeneuve de Grenoble prend place au cœur du quartier des Baladins, dont la conception est alors en cours. En raison des échecs précédents, expériences dans lesquelles les œuvres avaient été introduites après la construction, il est décidé dès 1975 qu'une « plus forte intégration d'œuvres d'art nécessitait une participation de plasticiens pendant la période des études architecturales »⁴². La contribution des artistes en amont de l'édification est confiée, avec l'accord de Bernard Gilman, à deux interlocuteurs locaux. En mars 1976, Geneviève Tachker, sculpteur, et Sergio Ferro, architecte et peintre, sont retenus. La mission qui leur est confiée, celle de plasticien-conseil, et les conditions de leur intervention – estimée initialement à quelques mois – sont définies par la Société d'aménagement du département de l'Isère (SADI) à qui la Ville de Grenoble a délégué l'aménagement de la Villeneuve.
- 19 La participation de Tachker et Ferro aux réunions hebdomadaires réunissant l'équipe de spécialistes et techniciens en charge du projet doit concourir à trois objectifs. Il s'agit pour eux d'identifier les moyens d'intervention plastique adéquats, d'introduire dans la conception des volumes et des surfaces du quartier la préoccupation du plasticien et, enfin, de sensibiliser l'équipe conceptuelle en définissant « les conditions d'un "rendement" optimal d'interventions plastiques⁴³ ». Cependant, le rôle des deux intervenants reste difficile à définir et ne semble d'emblée pas suffisant, puisqu'il est jugé souhaitable d'associer au travail « un peintre, un sculpteur et un "cinéticien" ». Il est par ailleurs clairement précisé que leur implication dans la critique du projet doit conserver un caractère neutre et se fondre dans le travail du collectif pour éviter que l'on ne différencie l'apport respectif des uns et des autres. Il n'est pas question « qu'ils marquent de leur spécificité l'ensemble du projet », pas plus que « leur intervention puisse être individualisée » ou « qu'ils réservent ou se réservent des zones d'intervention privilégiées »⁴⁴.
- 20 Dans un premier temps, une analyse du plan-masse et des espaces en cours de conception leur est confiée, afin d'identifier les problèmes de perception générale du quartier des Baladins. Ils se familiarisent ainsi avec le lieu retenu pour l'accueil d'une ou plusieurs œuvres : une longue dalle sur laquelle doivent être progressivement ajoutées les structures commerciales, éducatives, sportives nécessaires au quartier. Dans un second temps, tenant compte de la construction des équipements sur dalle, il leur est demandé d'évaluer l'évolution de l'aspect visuel de cet espace public au rythme des travaux. À l'issue de ces deux études prospectives, une troisième phase de travail est engagée. Elle doit répondre à quatre exigences : « définir le type de volumétrie souhaitable pour toutes les constructions sur la dalle », déterminer la meilleure façon « de dynamiser l'espace de cheminement », signaler les lieux à privilégier pour un traitement plastique spécifique (sol, toiture, façade) et « suggérer des natures d'interventions plastiques s'il y a lieu⁴⁵ ». La fin des études aboutit à une proposition commune des artistes et des architectes. Le projet, présenté en février 1977, repose sur l'animation de la place centrale du quartier des Baladins et sur une variation des types d'intervention alliant un traitement de la dalle à la fois végétal, minéral et plastique. La proposition consiste à associer des espaces plantés et des jardinières sur les pourtours

de la dalle pour former transition entre l'architecture, l'espace public et les sculptures monumentales dont la commande est pressentie. L'idée de traiter au sol les zones de circulation pour former une trame orthogonale est également retenue. Le quadrillage, délimité par l'alternance d'asphalte et de carrelage, sert de support à une série de poteaux traités plastiquement (couleur, sculpture) pour qu'ils puissent servir de soutien au mobilier urbain, à une pergola ou aux futurs équipements⁴⁶ (**fig. 11**).

Figure 11

